

"UN PAYSAGE DÉSASSEMBLÉ"

« L'œuvre d'art est une forme, c'est-à-dire un mouvement arrivé à sa conclusion : en quelque sorte un infini contenu dans le fini. Sa totalité résulte de sa conclusion et doit donc être considérée non comme la fermeture d'une réalité statique et immobile, mais comme l'ouverture d'un infini qui s'est rassemblé dans une forme. ¹ »

La proposition du cycle de conférences, « les secrets de fabriques » est une opportunité de partager mon désir de comprendre comment se fabrique une œuvre et ce qui fait « œuvre ».

Tout au long de ma pratique artistique, je matérialise, avec de multiples médiums, des intuitions, des pensées, des émotions sans avoir, jamais, la certitude de fabriquer une œuvre. Cette énigme me conduit à l'observation des procédés de création, en m'essayant à détecter l'émergence de l'œuvre. Je rassemble des références, qui sont des éclairages de certains endroits de la fabrication. Elles les rendent parfois labiles, les remettant en question.

Ce vaste chantier est soumis sous la forme « d'un paysage désassemblé »². Le format initial de la conférence devient une locution rythmée par des actions artistiques, pour s'apparenter à ma pratique.

Je nomme cette hybridation : conférence-performance. Avec la mise en miroir du discours et des gestes artistiques, je mets en visibilité des étapes de fabrication de la performance, dévoilant ainsi l'intime de ce qui se joue dans l'atelier. C'est tenter l'expérience de donner naissance à une œuvre. En conjuguant ces formes, j'espère stimuler et élargir les phénomènes de perception du public.

1. Umberto Eco, *La poétique de l'œuvre ouverte*, Extrait de *L'œuvre ouverte*, Paris, éditions du Seuil, Collection Points, 1965, p. 36, cite Luigi Pareyson, *Estetica-Teoria della formativa*, Turin, 1954, p. 204-209 et chapitre VIII.

2. R. Ego, « Paysage désassemblé, bataille », *op.cit.*



3. Lautréamont, *Les Chants de Maldoror, œuvres complètes, op.cit., p. 256.*

4. « Petits mondes », titre de l'exposition faite au centre culturel de Marchin avec la collaboration de Michel Leonardi, Belgique, 2009. Maquette d'une urbanisation utopique sur une table de 7 mètres sur 0,8 mètre. *Ceuvre visible dans la monographie de M. Leonardi, La couleur dépeinte, Neufchâteau, op.cit., p.152.*

5. « Sauve qui peut ». Une extraction pour sauver sa peau, une pulsion de vie première. Elle s'exprime, dans le travail, par des vols, des sauts, des traversées obliques à grande vitesse.

Geste artistique : Vaporisation d'une pluie rose sur le petit monde.

6. G. Bachelard, *La poétique de l'espace, op.cit.*

7. Platon, *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias, op.cit.*

À l'image de « la table de dissection³ », la table de conférence se transforme en un lieu de rencontre des divers objets du dispositif performatif. Il s'agit « d'un petit monde⁴ » composé d'une maquette posée sur un papier. Sur ce papier, je dessine un tracé au tire-ligne (outil de traçage employé pour la construction d'édifices, reprenant un des sens du mot fabrique). Telle une topographie imaginaire, j'y vois une dédicace à l'arbre généalogique fantastique de Gérard de Nerval. Les maquettes comprennent : deux poteaux ou derricks, des « of-shores » — c'est-à-dire un espace extrait (la shôra), un hors champ et l'image de l'indicible. Entre les derricks sont tendus des fils, à l'image des lignes de fuites envisagées comme l'expression d'un processus créatif, « un sauve-qui-peut⁵ ».

Une maison est suspendue sur le fil, comme un vol figé. Cet état « suspensif » (suspendu pensif) évoque la maison considérée comme « un être ». Elle est en flottement, entre le monde sensible et le monde des idées. Sur la table, je pose, hors de l'espace du papier, une maison à propulsion aux déplacements aléatoires, qui s'identifie à l'expression du « soi », par une généalogie secrète, en hommage à *La poétique de l'espace* de Gaston Bachelard⁶. Sur la trame dessinée, j'aligne des maisons en construction. Elles se déploient de manière inattendue dans l'espace, menacent, en se construisant de se défaire d'elles-mêmes. Je dispose, en attente, de la poudre noire pour une dispersion d'un nuage de mystères et de secrets, des objets volants, un jouet hélicoptère, une maison volante à ailettes pour illustrer l'extraction, un sèche-cheveux pour le souffle, un maillet, un marteau pour l'explosion et l'écrasement, un vaporisateur pour la dispersion.

Les états de l'indicible. « Il était une fois » l'origine. Les civilisations soumettent des explications sur la naissance du monde. Ce désir, inhérent à la nature même de la civilisation, est celui de se fonder à partir d'une source. Les philosophes relatent et expliquent le commencement. Platon en écrivant *Le Timée*⁷ illustre la formation du cosmos. Comparons ce désir de partager l'origine du monde avec celui de fabriquer une œuvre.

Et demandons-nous, qui est à l'origine de ce désir de fabriquer : les forces mystérieuses, l'homme, les deux ?

Le mythe représente un vaste territoire de genèse. L'ambiguïté qui réside entre la dimension de l'imaginaire et de la réalité lui confère une puissance créative. L'endroit fictionnel déploie cette force de production, car il est lié à la notion de liberté qui s'exprime dans le monde imaginaire. Le mythe contient le paradoxe d'exprimer, à la fois, un attribut universel et une spécificité de la société qui le génère. Ces qualités conjuguées sont propices à la fabrication.

La notion de liberté est inséparable de la notion d'œuvre.

Elle est nécessaire à son élaboration. L'œuvre ne saurait s'assujettir à la communication ou à la propagande. Même, quand elle semble être commanditée, pour faire œuvre, elle passe par un principe de contournement de son propre sujet, pour investir un territoire de liberté.

Giotto insuffle une nouvelle vision du monde. En continuant de peindre des scènes chrétiennes, il annonce les prémices du mouvement humaniste de la Renaissance. Les portraits de la cour d'Espagne de Francisco Goya traduisent, au-delà de la commande de la cour, une réalité politique et sociale du royaume. « Guernica » de Pablo Picasso, une peinture identifiée comme politique, dénonce, en 1937, l'état de dictature espagnol et la violence et l'acte de guerre sur les civils.

Partons du principe que l'homme peut générer l'œuvre. Je le désigne « faiseur de mythes », « muthopoïos ». Les inventeurs des mythes ont le pouvoir de façonner les hommes. Comme une empreinte qui rentre dans l'histoire.⁸

Il se peut que l'homme façonné par le mythe façonne l'œuvre, qui façonne à son tour l'homme, tout en continuant à alimenter les mythes.

Geste artistique : projection de « vol », vidéo 2003, Sandra Ancelot, une femme géante saute en robe de mariée sur un trampoline.

Joseph Beuys, pense que tous les hommes peuvent être artistes.

Il dit que, si les hommes utilisent leur créativité, tous seraient libres.

Il nomme ces performances des « sculptures sociales ».

Il présente, en mai 1974, à la galerie René Block, à New York, la performance « Coyote ». Recouvert avec une toile de feutre, il cohabite, en cage, avec un coyote sauvage, pendant trois jours. La performance est filmée et observée, faisant écho aux pratiques des études de comportements du vivant. Pour la création du « mythe Joseph Beuys », l'artiste opère une translation d'un événement réel de sa vie vers un fantasme. Il transforme l'accident d'avion qu'il a eu durant la Seconde Guerre mondiale, racontant avoir été recueilli par des nomades tartares qui l'auraient nourri de miel. Il serait revenu à la vie, recouvert de graisse et enroulé dans des couvertures de feutre. L'artiste définit son œuvre comme « une mythologie individuelle ».

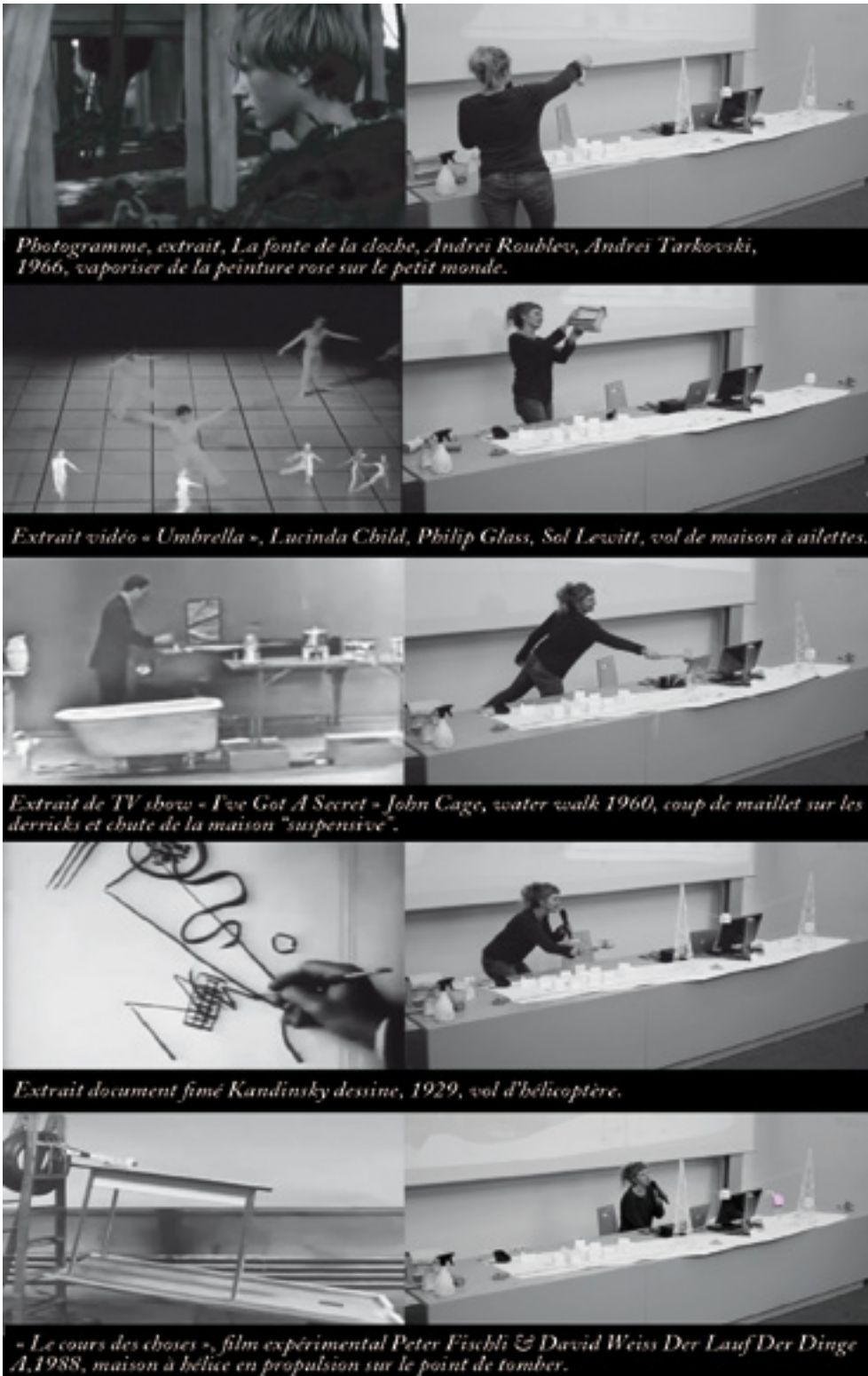
Win Vandekeybus, prenant comme référent la performance coyote pour la création en 2012 du spectacle « Booty Looting »⁹ (piller le butin), fait entrer dans l'histoire le mythe de Joseph Beuys.

Un mythe rend-il légitime ou possible ?

Il s'agit, peut-être, de libérer un territoire imaginaire dans le monde réel, pour prendre sa place. Gérard de Nerval s'inventa en 1841 une « généalogie fantastique », dite aussi délirante. Il s'agit d'un arbre généalogique qui articule des noms, des lieux et des ramifications autour de nervures d'encre.

8. *Muthopoïos : Socrate utilise muthopoïos, « faiseur de mythes » pour désigner les poètes. La République, Platon, Poïos, faire en grec. René Passeron, le philosophe, développe la science de la poétique qui observe la relation entre l'homme et l'œuvre pendant son élaboration.*

9. *Spectacle présenté au Théâtre de la ville, Paris 2014.*



Photogramme, extrait, *La fonte de la cloche*, Andreï Roublev, Andreï Tarkovski, 1966, vaporiser de la peinture rose sur le petit monde.

Extrait vidéo « Umbrella », Lucinda Child, Philip Glass, Sol Lewitt, vol de maison à ailettes.

Extrait de TV show « I've Got A Secret » John Cage, water walk 1960, coup de maillet sur les derricks et chute de la maison "suspensive".

Extrait document filmé Kandinsky dessine, 1929, vol d'hélicoptère.

« Le cours des choses », film expérimental Peter Fischli & David Weiss *Der Lauf Der Dinge A*, 1988, maison à hélice en propulsion sur le point de tomber.

C'est un « écrit dessiné » qui inscrit le mythe d'une origine rêvée. Cet acte essentiel lui permet de se présenter au monde.¹⁰ Matthew Barney entretient son expression avec une polyphonie de sources puisée dans l'imaginaire collectif occidental, associée aux contes et au cinéma. L'artiste s'inscrit comme « un passeur », par sa réécriture de sources.

La majorité des constructions d'œuvres est faite par des « passeurs » qui transmettent, en répétant, copiant, interprétant ou en réécrivant. Ce sont des espaces majeurs de la construction d'une œuvre.

Geste artistique : souffler la poudre noire, plonger dans l'obscurité le petit monde et le couvrir d'une fine pellicule. La poudre noire est miscible dans la solution rose.

La création comme l'expression d'un miracle, d'une grâce.

Andreï Roublev est un moine, peintre d'icônes russes du XV^e siècle. Dans le film d'Andreï Tarkovski, il est missionné pour peindre une scène religieuse qu'il ne parvient pas à réaliser, parce qu'il a perdu la foi. De ce fait, il fait vœu de silence et part en quête d'un signe divin. Lors de son tumultueux voyage, il assiste à la fonte d'une cloche. Le tout jeune fils du fondeur se voit confier cette tâche. Son père est décédé sans lui transmettre le secret de fabrication. Il garde secrète son ignorance et accomplit l'ouvrage. La scène est interminable et finalement la cloche sonne. Le jeune homme confie au moine son ignorance. Le moine interprète ce miracle comme un acte divin, rompt son vœu de silence, retrouve sa foi et continue son périple.¹¹

L'artiste pour faire œuvre doit-il être initié ?

C'est encore dans l'œuvre d'Andreï Tarkovski, avec le film « Stalker », que s'illustre un profil de l'initié. Le « Stalker » (chasseur-quêteur en anglais) est un initié qui guide un écrivain et un scientifique dans « la zone » jusqu'à l'hypothétique « chambre ». La zone révèle les âmes et représente un danger pour ceux qui ne sont pas guidés. La chambre est convoitée, car elle permet d'exaucer les désirs.

L'initié est présenté comme un protecteur. Il accompagne et donne l'accessibilité aux désirs.¹²

Défaire l'initié de ses secrets de fabriques, est-ce le priver de ses dons ? Percer le secret des rituels magiques, grâce aux sciences humaines, ne nous transforme pas en initié.

Il nous manque toujours la dimension d'un mystérieux qui nous échappe. Sommes-nous prédestinés à la manifestation d'une force mystérieuse qui fait émerger ce pouvoir ou est-ce par la transmission de l'initié ? Ce mode de conscience au monde peut s'identifier aux cultures tribales ou païennes, hors du monde occidental. Cependant, avec l'exposition « Les magiciens de la Terre » en 1989 au Centre Georges Pompidou¹³, nous découvrons la persistance des forces mystérieuses dans la fabrication de l'œuvre.

10. G. de Nerval, *Généalogie fantastique, dite aussi délirante*, 1841. Exposition « Formes biographiques, constructions et mythologies individuelles », commissaire J.-F. Fautrier, Musée National du Centre d'Art du Reina Sofía, Madrid, 2014.

11. Andreï Tarkovski, « Andreï Roublev », 1966.

12. Andreï Arsenievitch Tarkovski, « Stalker », 1979.

13. Commissaire J.-H. Martin. Les « medecine man » guérisseurs navajo, communiquent par ce procédé avec les esprits et soignent leurs patients.



↑ *Dessin en mouvement. Performance, construction d'un dessin mural à partir des gestes d'effacement, dans l'atelier. Fusain sur mur, 5 x 3 m. Sandra Ancelot, photo Noémie Gallet. 2013, Montreuil.*

La monstration, jusqu'ici inédite, d'œuvres émanant de pays en voie de développement ou de peuples occidentaux dont l'expression artistique contemporaine n'est pas visible, a mis à jour la production d'œuvres issues de rituels magiques. La différence entre le rituel et une œuvre réside dans le fait qu'une œuvre élaborée avec le même procédé se libère du rituel magique, pour se constituer « œuvre ». Par exemple, dans l'exposition « Les magiciens de la terre », Joe Ben Junior présente une peinture de sable semblable au « sand drawing » (peinture de sable, rituel de passage dédié aux esprits guérisseurs chez les Navajos), qui est une œuvre d'art.

Geste artistique : prendre le sèche-cheveux et souffler le pigment d'or sur l'urbanisation utopique. La pluie d'or est très volatile, ses fines particules couvrent tous les espaces de la maquette et laissent une membrane irisée, perceptible sous certains angles de visions uniquement.

Arthur Rimbaud dans « La lettre du voyant » écrivait : « Je veux être poète, et je travaille à me rendre voyant¹⁴ ». L'artiste est peut-être capable d'embrasser le monde, tout en étant une partie du monde. Quand il écrit « Je est un autre », est-ce l'expression de la notion d'un être total? Cette totalité englobe-t-elle tous les états du monde? Celui qui voit peut, grâce à son imprégnation du monde, le mettre en perspective. Le voyant, en matérialisant ses visions sous la forme d'œuvres écrites ou autres, révèle le monde.

À l'image de l'initié et du voyant, l'artiste a peut-être un don, une acuité à percevoir et une imprégnation du monde. Une infrasensibilité qui lui permet de traduire le monde sous la forme d'une réduction. La performance « AAA-AAA », réalisée par Marina Abramović en 1970, évoque l'effet miroir. Marina et Uley, son compagnon de vie et de travail, se font face. À la même intensité, ils entonnent un AAA. L'imitation est un des modes d'apprentissage, de connaissance et de représentation du monde. À la différence du voyant, qui comprend

14. *Lettre de Rimbaud à G. Izambard, Charleville, 13 mai 1871, op.cit., p. 249.*

14. Introduction de la voix off, du film « *Mystère Picasso* » d'Henri-Georges Clouzot, 1956.

le monde, l'imitateur mime le monde pour fabriquer ou renvoyer un reflet. « Le peintre avance en tâtonnant comme un aveugle dans l'obscurité de la toile blanche¹⁴ ».

Le peintre a, certes, cette poignante incertitude, mais ce qui lui fait renverser l'obscurité de la toile blanche, avec le tracé d'un trait, c'est son savoir-faire ajouté à sa connaissance du monde. Le film d'Henri-Georges Clouzot met dans le regard « la faisance » d'une peinture de Picasso où l'on suit la construction mentale et graphique de la peinture.

L'observation du principe de construction ne nous enlève pas, pour autant, le mystère de ce qu'est une œuvre.

Même si l'œil averti reconnaît une méthode de travail, l'œuvre qui naît, s'échappe dans l'acte même de sa naissance et s'affranchit du principe de fabrication. Son mystère réside peut-être dans le fait que « toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et “close” dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est “ouverte” au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée », écrivait Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte*¹⁵.

15. U. Eco, *La poétique de l'œuvre ouverte*, op.cit., p 17

Geste artistique : Mise en marche de l'hélice de la maison. Elle se déplace de manière aléatoire sur la table et finit par tomber.

État des lieux « des échappées ». Le dieu Pan fait perdre son humanité à l'individu « paniqué ». Il met l'individu hors de lui-même. La panique est un état bien connu de l'atelier lors de la fabrication. L'artiste est donc face au vide, telle une béance infertile à la création. À cet état paralytique se substitue, dans le meilleur des cas, l'audace ; celle de se lancer dans le vide, de se jeter à l'eau. Ceci peut se cristalliser en une action désespérée, extrême. « Le saut » de Yves Klein en est l'illustration. C'est un photomontage publié dans la revue *Dimanche* en octobre 1960, qui montre l'artiste se jetant par la fenêtre dans le vide. L'expression du risque extrême, sans issue, est-elle un état propice à faire œuvre ?

16. G. Deleuze « *Qu'est-ce que l'acte de création ?* », Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis -1987. <http://youtu.be/2OyuMJMrCRw?list=RD2OyuMJMrCRw>

Buster Keaton dans « *Seven chances* », film réalisé en 1953, entonne une course effrénée contre sa perte. Il brave un enchaînement de situations cocasses, grâce à la vitesse de sa locomotion. La course en forme de fuite ressemble à l'échappement possible « à soi-même ». Se mettre hors de soi, participe d'un état de la fabrique. La ligne de fuite, selon Gilles Deleuze, est une ligne de création.¹⁶

La dimension décalée des déplacements, non prémédités, azimutés, est non dénuée d'humour et génère des accidents.

Geste artistique : Vol de la maison à ailettes. Je l'ai fait voler comme l'enfant ferait voler son jouet et lui je lui ai fait parcourir le ciel de la maquette.

Ceux-ci agissent comme des détonateurs impromptus, propices à la création.

La fabrication de l'œuvre, comme l'ouvrage d'un bricoleur savant, tend à dire que l'artiste est un bricoleur. Il fabrique, à partir de moyens artisanaux, un objet matériel qui est aussi un objet de connaissance. Le bricoleur est doté de l'habileté à puiser dans son contexte proche, la matière nécessaire pour l'accomplissement de son ouvrage.

Selon Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage*¹⁷, le bricoleur fabrique des structures signifiantes (la forme d'un signe), avec la contingence de l'expérience sensible.

Jacques Derrida élabore une théorie de la déconstruction du discours, où il remet en cause le fixisme de la structure pour proposer une absence de structure, de centre, de sens univoque. « La relation directe entre signifiant et signifié ne tient plus et s'opèrent alors des glissements de sens infinis d'un signifiant à un autre¹⁸ ». Le jeu est une figure qui déborde le langage et ouvre un champ ouvert de substitutions infinies. Pourtant le jeu survient : par l'imagination, quand elle est libre et spontanée.

Lucinda Childs, pour son spectacle, *Dance Umbrella*¹⁹, invite le plasticien-dessinateur Sol Lewitt, qui propose de projeter la vidéo sur le plateau et le fond de scène.

Il s'agit d'un dessin de l'artiste sur lequel est incrustée une autre vidéo montrant les mêmes danseurs. Pendant le spectacle, les danseurs réels dansent avec les images virtuelles géantes. La rencontre de différentes expressions, donne naissance à de formes nouvelles et s'inscrit comme un procédé de construction.

Selon John Dewey, l'être humain est en relation avec son environnement ou encore en interrelation. Dans son ouvrage *L'art comme expérience*, il écrit que « l'expérience concerne l'interaction de l'organisme avec son environnement, lequel est tout à la fois humain et physique, et inclut les matériaux de la tradition et des institutions aussi bien que du cadre de vie local²⁰ ». Par conséquent, l'expérience est issue d'une interaction qui intègre « tout autant les valeurs esthétiques et les idéaux moraux que les éléments de l'environnement physique et biologique²⁰ ».

Geste artistique : Vol de l'hélicoptère, même mode opératoire que pour la maison à ailettes.

Avec l'avènement de la révolution industrielle viennent la défaite du secret et la désacralisation de l'œuvre.

Marcel Duchamp en nommant un urinoir « *Ready Made* », désacralise l'œuvre d'art sans pour autant affecter le statut d'œuvre. Il décide, en choisissant un objet manufacturé, de le déplacer de son contexte pour en faire une œuvre. Ce geste pose la question du rapport au contenu et au contenant. La matérialité de l'œuvre ne traduit plus

17. C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, op.cit.

18. M. Drach et B. Toboul, citant Derrida dans *L'anthropologie de Lévi Strauss et la psychanalyse...*, op.cit.p. 74.

19. L. Childs, P. Glass et S.Lewitt, deuxième version du spectacle « *Dance* », 1979. Une première version a été créée pour « *Einstein on the Beach* » mis en scène par Bob Wilson.

20. J.Dewey, *L'art comme expérience*, op.cit., p. 290.

21. *Objet manufacturé promu au rang d'objet d'art par le seul choix de l'artiste. Il peut être « aidé », « assisté » ou « rectifié » par certaines modifications selon M. Duchamps.*

l'œuvre, mais elle renvoie à un concept indépendant qui fait œuvre. L'artiste prend le pouvoir de décider ce qui fait œuvre.

Avec l'industrialisation apparaît la production massive d'objets. Les modes de fabrications et de multiplications de ces fabrications en série transforment totalement notre rapport aux objets. Le monde est envahi par la prolifération de choses. L'œuvre envisagée sous la forme d'une série transforme l'idée qu'un savoir-faire artisanal est le garant de l'œuvre. Cette notion disparaît au profit d'une volonté de déléguer la fabrication de l'ouvrage aux industries. Les artistes confient la fabrique à l'usine, devenue garante d'une haute technicité et d'un savoir-faire. Jorge Oteiza et Edouardo de Chillida transmettent leurs plans de projets de sculptures aux fonderies Basques. Quant à Jean Tinguely, en présentant sa sculpture « Mécanique », il rend hommage aux logiques de rouages et d'entraînements d'une machine, à la différence que l'œuvre est improductive.

Les processus de fabrication de l'œuvre s'éprennent des techniques industrielles, des principes du moteur à réaction, de la propulsion, de l'entraînement, de l'assemblage

L'artiste est fasciné par les suites de phénomènes qui interagissent pour la fabrication des multiples choses du monde moderne. La performance *Der Lauf Der Dinge*²² (Le cours des choses), film expérimental de 1988, montre des objets qui entraînent des actions, car ils sont mis en interactions les uns avec les autres.

22. P. Fischli & D. Weiss, « *Der Lauf Der Dinge A*, (Le cours des choses) », film expérimental, 1988.

Geste artistique : À l'aide du maillet, éclater les derricks et faire sauter la maison suspendue.

La notion du temps de fabrication. Peut-on mesurer le temps ? Il semble que le temps imparti à la fabrication de chaque œuvre soit spécifique à chacune. La périodicité fait, parfois, partie du sens de l'œuvre, à l'image du travail de Roman Opalka, où le temps qui passe et son empreinte sur la transformation du corps sont au centre de sa démarche.

Communément appelée l'œuvre d'une vie, la performance de Marina Abramović et Uley montre trois mois de marche sur la muraille de Chine²³. Partis chacun à une extrémité de la muraille ils finissent par se rencontrer pour se quitter. Dans « Le passé et le futur convergent explosivement dans l'instant présent »²⁴, Walter Benjamin invite à se pencher sur la nature du temps présent et à parler de l'improvisation. C'est une notion de la construction de l'œuvre, fascinante, celle d'une fabrique de l'immédiat, d'un présent qui se substitue perpétuellement à l'autre émergent. L'artiste fait état d'une « hyper présence » qui contient le passé et le futur.

Miles Davis compose la musique du film de Louis Malle « L'ascenseur pour l'échafaud », en une seule prise. Il rassemble en un instant « T » tout son talent.

23. M. Abramović et Uley, « *The Lovers* », 1988. Ils marchent 2 000 km pour se rejoindre.

24. « *Walter Benjamin... messenger des images de pensée* », extrait de la conférence tenue à l'École Nationale des Beaux-Arts de Lyon, Liliane Schneider, 30 novembre 2001. W. Benjamin, *Le passé et le futur... op.cit.*

Cette notion du présent à l'œuvre, conduit à demander si l'œuvre est contenue en elle-même ou si elle apparaît dans le regard.

Le spectacle (*OR*) de Dumb Type²⁵, nous donne à voir, sous les flashes de lumières, des fantômes des mouvements dansés. Nous percevons, plus que nous voyons des bribes. Cette dissociation dissèque l'œuvre et rend tangible l'œuvre éphémère comme une apparition.

Merleau-Ponty parlait de la chair comme « l'enroulement du visible sur le corps voyant, du tangible sur le corps touchant²⁶ ». C'est un effet de retournement de l'œuvre qui nous regarde, c'est-à-dire « ce qui fait que, lorsque nous croyons voir un tableau, nous sommes en fait, regardés²⁷. »

L'exemple le plus probant est le tableau *Les ménines* de Diego Velasquez, exposé au Prado à Madrid.

25. (*OR*) de la troupe Japonaise Dumb Type. Spectacle créé en 1997, présenté la même année au Théâtre de Créteil, Île de France, musique de Ryoji Ikeda.

26. Didi-Huberman citant M. Merleau-Monty.

Geste artistique : À l'aide du marteau, écraser les maisons disposées sur la table et libérer la peinture de couleur sur le papier tramé.

De l'émerveillement. « Il est beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! », Isidore Lucien Ducasse²⁸.

J'éprouve la puissance et la persistance de l'émerveillement. Les objets de l'émerveillement sont indéterminés et imprévisibles. Néanmoins, j'avoue qu'ayant noté que les moments propices à l'émerveillement s'expriment en présence d'œuvres, je multiplie mes fréquentations des lieux culturels. Mon désir d'émerveillement est lié au sentiment de jouissance qui l'accompagne. Nous pouvons l'apparenter à l'expression d'une « passion joyeuse ». Comment le partager, si ce n'est en vous invitant à vous rappeler le souvenir d'un tel halo de grâce ? L'émerveillement est le meilleur moteur pour investir le chantier que j'ai tenté de vous esquisser et dont l'ouvrage infini, qui me reste à entreprendre, me réjouit.

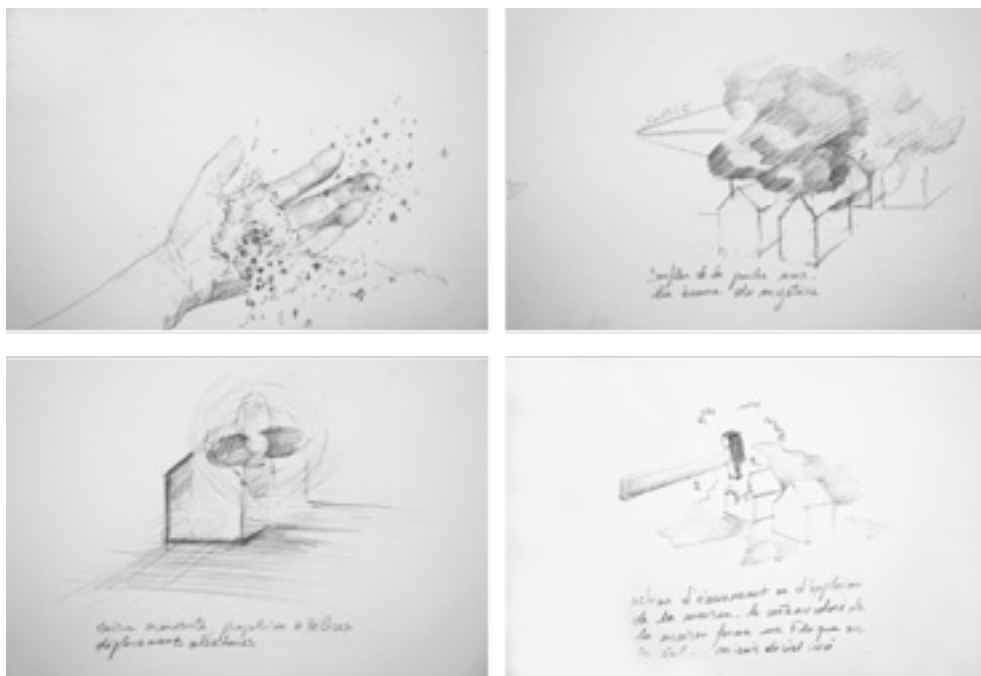
27. Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, les éditions de Minuit, p. 43.

28. Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Œuvres complètes, op.cit., p. 256.

Geste artistique : Vaporiser beaucoup d'eau et tenter de faire apparaître un arc en ciel, c'est impossible !

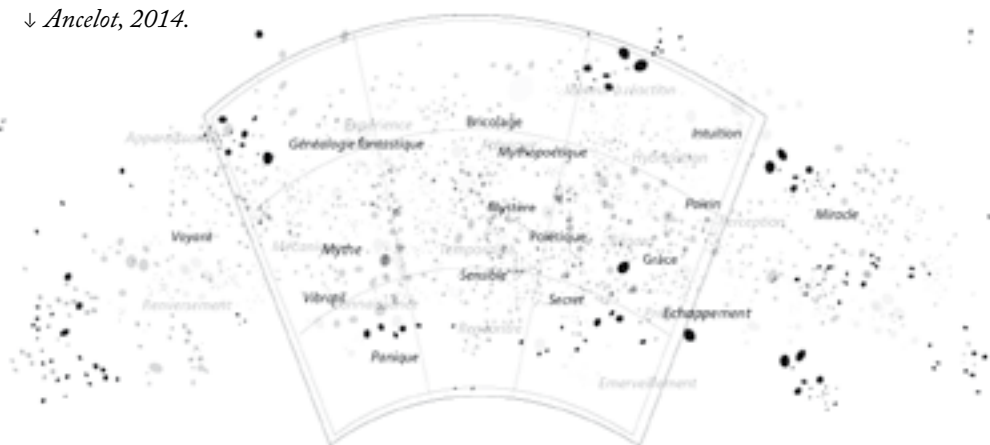
« L'acte de penser ne se fonde pas seulement sur le mouvement des pensées, mais aussi sur leur blocage. Supposons soudainement bloqué le mouvement de la pensée — il se produira alors dans une constellation surchargée de tensions une sorte de choc en retour ; une secousse qui vaudra à l'image, à la constellation qui la subira, de s'organiser à l'improviste, de se constituer en monade en son intérieur.²⁹ »

29. W. Benjamin, *Les écrits français*, op.cit., p. 346.



Étoilement. Visuel extrait du support de références à la conférence/performance, mots clés des états des lieux de la fabrication d'une œuvre, Sandra Ancelot, 2014.

↑ Dessins préparatoires. Crayons sur papiers, extraits du carnet de recherches, Sandra Ancelot, 2014. →



Lexique du vocabulaire dyslexique :

Suspensif : suspendu-pensif.

Appareissance : faire apparaître l'essence d'une entité, ou quand l'œuvre d'art apparaît, prémices à l'émerveillement.

Hélicopette : personne atteinte de l'hélicoptérophilie.

Hélicoptérophilie : maladie qui pousse une personne à s'extraire d'un contexte, forme d'extraction aérienne et ascensionnelle

Lexique des actions de la performance :

« Une échappée belle », est une action d'extraction qui débouche sur la construction d'une œuvre.

« Sauve qui peut » et voler, sont apparentés à des pulsions de vie primitives qui, pour s'extraire d'un contexte, mettent en place des propulsions. Ces extractions s'expriment par des vols, des sauts, des traversées obliques à grande vitesse.

Souffler, action de déplacement d'une matière colorée en références avec le geste des premières peintures.

Jeter, poudrer, vaporiser, sont des actions de réparations, de fertilisations, de renaissances.

Écraser, exploser sont des actions chaotiques et destructrices qui permettent la renaissance.

